



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "Malarstwo barokowe na Śląsku " : recenzja

Author: Jerzy Gorzelik

Citation style: Gorzelik Jerzy. (2018). "Malarstwo barokowe na Śląsku " :
recenzja. "Biuletyn Historii Sztuki" (2018, nr 1, s. 213-218).



Uznanie autorstwa - Bez utworów zależnych Polska - Ta licencja zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu zarówno w celach komercyjnych i niekomercyjnych, pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

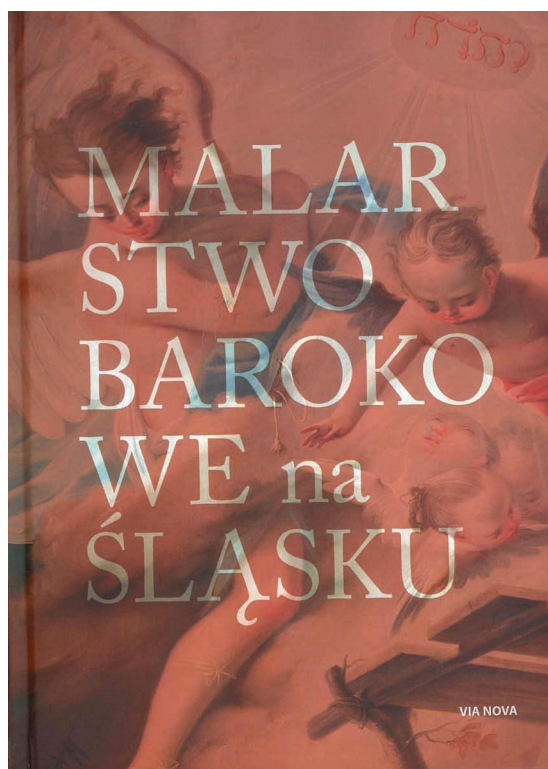
JERZY GORZELIK
Katowice, Uniwersytet Śląski

*„Malarstwo barokowe na Śląsku”, red. Andrzej Kozieł,
Wydawnictwo Via Nova, Wrocław 2017, ss. 862, il. 884*

Panorama sztuki barokowej na Śląsku od wielu lat raziła brakiem syntetycznego opracowania dzieł malarstwa. Badania podejmowane ze szczególną intensywnością w ostatnich dekadach budziły nadzieje na wypełnienie tej dotkliwej luki. Doczekały się one spełnienia w postaci monumentalnego dzieła zrealizowanego przez zespół naukowców z ośrodków Dolnego i Górnego Śląska pod kierunkiem Andrzeja Kozieła. Publikację poprzedziła inwentaryzacja, która ujawniła istnienie ponad dziesięciu tysięcy obrazów i malowideł, potwierdzając tezę o „ogromnym skoku ilościowym i jakościowym” dzieł malarzy, pracujących na Śląsku doby baroku.

Jako główny cel publikacji wskazano „całościową prezentację artystycznego i kulturowego fenomenu, jakim było malarstwo na Śląsku w dobie baroku”. Geograficzne ramy syntezy wyznaczone zostały przez granice krainy w dobie habsburskiego panowania. Lektura tekstu ujawnia pewne odstępstwo od tej reguły – uwzględniono enklawy morawskie na Górnym Śląsku, co umożliwiło zaistnienie na kartach książki artystom reprezentowanym wyłącznie przez obrazy znajdujące się w tych lokalizacjach¹. Przyjęcie terytorialnego zakresu właściwego omawianej epoce korzystnie wyróżnia opracowanie na tle wcześniejszych publikacji, w których nierzadko dopuszczano się anachronizmu, poruszając się po obszarach wyznaczonych przez współczesne autorom podziały administracyjne².

Książka składa się z dwóch części. Pierwsza, autorstwa Andrzeja Kozieła, stanowiąca przekrojowe omówienie artystycznych zjawisk, obejmuje wstęp, cztery rozdziały oraz zakończenie. Drugą stanowi ka-



talog, w którym w układzie alfabetycznym zaprezentowano biogramy artystów oraz wymieniono ich prace na terenie Śląska – osobno zachowane i niezachowane lub zaginione – wskazując, na ile to możliwe, ich lokalizację, określając technikę wykonania, wymiary, ikonografię, datę powstania, pochodzenie oraz przytaczając sygnaturę i inne inskrypcje towarzyszące malarskiemu przedstawieniu. Na końcu każdego z haseł zamieszczono zestawienie źródeł i literatury.

¹ Są to Johann Kaspar Sing, którego obraz znajduje się w kościele w Kietrze, oraz bliżej nieznany N. Sebastini, autor dwóch płócien w kościele w Osoblodze.

² Do najbardziej rażących przykładów należy książka, któ-

rej ramy geograficzne wyznaczyły granice województwa opolskiego z lat 1950-1975; Tadeusz CHRZANOWSKI, Marian KORNECKI, *Sztuka Śląska Opolskiego*, Kraków 1974.

W pierwszej części autor, zgodnie z deklaracją, odstępnie od linearnej narracji podporządkowanej prezentacji ewolucji stylu poszczególnych artystów na rzecz wielopłaszczyznowej analizy działań podejmowanych przez malarzy w celu osiągnięcia artystycznego i komercyjnego sukcesu. Rozdział pierwszy *Malarze i społeczeństwo* poświęcony został zagadnieniom pochodzenia artystów, ich edukacji i statusu. Wynika zeń, że typowy malarz doby baroku na Śląsku wywodził się z warstwy średniozamożnego mieszczaństwa, był synem rzemieślnika, żonatym z równą sobie stanem. W przypadku nielicznych twórców o szlacheckich korzeniach, ich zajęcie było akceptowane w środowisku stanowym. O społecznym prestiżu zawodu malarza świadczą również stosunkowo liczne ożenki z kobietami wyższego stanu, a także pełnienie funkcji w samorządach.

Większość przedstawicieli profesji odebrała wykształcenie w ramach systemu cechowego. Zwiększenie edukacji stanowiła wędrówka czeladnicza, której idealnym, lecz rzadko osiąganym celem była Italia. Od początków XVIII w. śląscy adepci sztuki malarskiej coraz częściej kierowali swe kroki do Wiednia, w celu kontynuowania kształcenia w zyskującej na znaczeniu akademii. Po powrocie mogli rozważyć wstąpienie do dedykowanego im cechu w jednym z większych miast Śląska, gdzie istniały takie korporacje, lub ubiegać się o tytuł mistrza w którymś z pozostałych ośrodków. Możliwość uprawiania fachu poza reżimem cechowym dawał status serwitora jednego z bogatych klasztorów lub nadwornego artysty na którymś z dworów książęcych, hrabiowskich czy szlacheckich. Ostatnia ze ścieżek kariery otwarta była jednak wyłącznie dla twórców o ugruntowanej renomie, którzy byli w stanie sprostać wysokim wymaganiom mecenasa dotyczącym wykształcenia.

W kolejnym rozdziale autor dokonuje analizy rynku, wyróżniając kilka jego segmentów, z których największy obejmował zlecenia dla instytucji kościoła katolickiego. Doniosła rola obrazu w agitacji konfesyjnej i katechizacji, budowa nowych świątyń

i modernizacje starych stanowiły czynniki generujące potężny popyt na dzieła malarstwa. Autor omawia kościelne sprzęty zdobione malowanymi przedstawieniami, wskazuje na popularność cykli obrazów sztalugowych jako nośników scen o charakterze narracyjnym, od ostatnich dekad XVII w. wypieranych stopniowo przez całościowe dekoracje freskowe. Uwagę poświęca także obiektom przeznaczonym do prywatnej dewocji. Na tym tle skromnie prezentuje się skala zamówień związanych z ewangelickimi miejscami kultu, choć w przypadku niektórych z nich malarskie dekoracje parapetów empor, stropów lub pozornych sklepień tworzą imponujące swym rozmachem zespoły. Jeszcze węższy strumień zleceń płynął ze strony świeckich instytucji – samorządów miast, cechów czy bractw kurkowych. W tym obszarze mieszczą się wymienione przez autora dekoracje wnętrz ratuszowych, chorągwie, tarce zegarowe, pogrzebowe i strzeleckie. Spektrum to poszerzyć wypada o malowidła na fasadzie siedziby władz miejskich – rozwiązanie znane z Cieszyńska³ – oraz dekoracje ład cechowych⁴. Z kolei wśród zleceń ze strony katolickiej i protestanckiej szlachty – obok portretów i epitafiów, a także obrazów o tematyce alegorycznej i mitologicznej przeznaczonych do reprezentacyjnych wnętrz rezydencji – wspomnieć warto malowanie nielicznych metalowych sarkofagów⁵. Kolejny segment rynku wiązał się z zaopatrywaniem szlacheckich i mieszczańskich kolekcji, w których dzieła śląskich malarzy zajmowały miejsce obok obrazów mistrzów europejskich.

Strategią przyjmowaną przez większość malarzy na tak ukształtowanym rynku była wszechstronność, umożliwiająca realizację różnorodnych zleceń. Prezentowany przez autora obraz uzupełnić warto o dodatkowy element, który przemawia za stawianą przezeń tezę. Inaczej niż w przypadku Austrii pierwszej połowy XVIII w.⁶, rosnący popyt na malowidła ściennie na Śląsku nie wiązał się, wnioskując z zachowanych przekazów źródłowych, z pojawieniem się specjalistów od *quadratury*, współpracujących z figuralistami. Pracujący na tym terenie freskan-

³ W roku 1661 malarską dekorację cieszyńskiego ratusza wykonał bliżej nieznany Christoph Palm z Pragi; Mariusz MAKOWSKI, „Pięć wieków ratusza w Cieszynie 1496-1996”, [w:] *500 lat ratusza i rynku w Cieszynie 1496-1996*, red. Idzi PANIC, Mariusz MAKOWSKI, Cieszyn 1996, s. 27-30; Jerzy GORZELIK, „Sztuka Cieszyńska 1528-1800”, [w:] *Dzieje Cieszyńska od pradziejów do czasów współczesnych*, red. Idzi PANIC, t. 2: *Cieszyn w czasach nowożytnych 1528-1848*, Cieszyn 2010, s. 363.

⁴ Interesujący przykład stanowi łada cieszyńskiego cechu ślusarzy, pochodząca z 1590 r. i podczas dwukrotnych renowacji, w 1695 i 1792, zdobiona malowanymi przedsta-

wieniami figuralnymi, z których późniejsze są autorstwa malarza o inicjałach F.H.; Irena ADAMCZYK, *Sztuka gotyku i renesansu. Katalog zbiorów Działu Sztuki Muzeum Śląska Cieszyńskiego*, Cieszyn 2011, s. 132-135.

⁵ Przykładem zastosowania malowanej dekoracji są sarkofagi członków rodu von Reisswitz w kościele św. św. Piotra i Pawła w Tworkowie; Irena KONTNA, „Sarkofagi tworkowskie”, [w:] *Sztuka Górnego Śląska na przecięciu dróg europejskich i regionalnych*, red. Ewa CHOJECKA, Katowice 1999, s. 323-354.

⁶ Franz MATSCHE, *Der Freskomaler Johann Jakob Zeiler (1708-1783)*, Marburg a.d. Lahn 1970, s. 91-93.

łączyli obie te kompetencje. Co więcej, niektórzy zdolni byli operować różnymi formułami malarskiego iluzjonizmu – jak Ignaz Depée, biegły zarówno we wpisywaniu scen w przestrzeń fikcyjnej architektury jak i w stosowaniu rozwiązań zakorzenionych w tradycjach Gaulliego i Correggia.

Warunkiem powodzenia malarza pragnącego regularnie pozyskiwać zamówienia od katolickich zleceniodawców bywała konwersja, co potwierdza przypadek Willmanna. „Śląski Apelles” jest także przykładem stosowania szczególnie bogatego repertuaru zabiegów autopromocyjnych. Nie tylko upowszechniał swe dzieła za pomocą grafiki, ale podjął skuteczne starania o ujęcie swej sylwetki w *Teutsche Academie...* Joachima Sandrarta, co miało zapewnić mu renomę poza granicami Śląska. Spisanie umowy ze zleceniodawcą poprzedzały negocjacje, które wiązały się z przekazaniem malarzowi wskazówek, czasem w postaci graficznych pierwowzorów. Jeśli instrukcje miały charakter zaleceń pisemnych, artysta zobowiązany był przedstawić do akceptacji projekt, w przypadku powodzenia negocjacji załączany do umowy.

Rozdział trzeci opracowania poświęcono technicznemu aspektowi malarstwa barokowego na Śląsku. Autor zwraca uwagę na gwałtowny wzrost popytu na wielkoformatowe obrazy na płótnie, rozbudowane cykle malowideł na parapetach empor

oraz dekoracje freskowe, wymuszający modyfikację techniki olejnej i freskowej. Pomija jednak problem polichromii w kościołach drewnianych, stanowiących znaczącą część malarskich wystrojów zwłaszcza na Górnym Śląsku⁷. Po wojnie trzydziestoletniej wiele obiektów wzniesionych w konstrukcji zrębowej zastępowano nowymi o podobnym charakterze lub modernizowano wnętrza istniejących kościołów⁸. W ostatnich latach odsłonięto i poddano zabiegom konserwatorskim kilka zespołów malowideł – w Sierakowicach⁹, Żernicy¹⁰, Ostropie¹¹ i Ćwiklicach¹². Wykonywanie temperowych polichromii na ścianach z belek wymagało innych kompetencji niż realizacja dekoracji freskowych w obiektach murowanych. Biorąc pod uwagę popyt na tego typu polichromie w południowo-wschodniej części Śląska, to właśnie biegłość w ich realizacji mogła decydować o sukcesie lokalnych twórców, którzy dla zdobionych przez siebie kościołów wykonywali prawdopodobnie także obrazy ołtarzowe¹³.

Autor szczegółowo omawia kwestie wyboru i przygotowania podobrazia w przypadku malarstwa na płótnie. Zdecydowanie mniej uwagi poświęca dziełom na desce, choć, jak sam przyznaje, materiał ten w omawianym okresie nadal stosowany był na Śląsku. Zbyt pobieżnie potraktowane zostało również malarstwo ścienne, w którym autor stwierdza odchodzenie od pracochłonnej techniki klasycznego

⁷ Wśród poddanych w roku 1687 biskupiej wizytacji kościołów archidiakonatu opolskiego było 112 obiektów murowanych i 199 drewniane. Do tego doliczyć należy świątynie dekanatów bytomskiego i pszczyńskiego diecezji krakowskiej, gdzie przeważało budownictwo drewniane; Jerzy DOBRZYCKI, *Kościoły drewniane na Górnym Śląsku*, Kraków 1926, s. 8.

⁸ Badania dendrochronologiczne, prowadzone w ostatnich latach pod auspicjami śląskiego wojewódzkiego konserwatora zabytków, pozwalają na uściślenie lub weryfikację dotychczasowego datowania drewnianych obiektów; Aleksander KONIECZNY, „Sprawozdanie z badań dendrochronologicznych zabytkowych kościołów w województwie śląskim przeprowadzonych w 2008 roku”, *Wiadomości konserwatorskie województwa śląskiego*, 2009, nr 1, s. 95-126; id., „Sprawozdanie z badań dendrochronologicznych zabytkowych kościołów w województwie śląskim przeprowadzonych w 2009 roku”, *Wiadomości konserwatorskie województwa śląskiego*, 2010, nr 2, s. 185-202; id., „Badania dendrochronologiczne zabytków architektury drewnianej w województwie śląskim w latach 2010-2011”, *Wiadomości konserwatorskie województwa śląskiego*, 2012, nr 4, s. 189-236; id., „Badania dendrochronologiczne zabytków architektury drewnianej w województwie śląskim w latach 2012-2013”, *Wiadomości konserwatorskie województwa śląskiego*, 2017, nr 3, s. 205-259.

⁹ Anna SZADKOWSKA, „Polichromie w kościele pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Sierakowicach”, *Wiadomości konserwatorskie województwa śląskiego*, 2011, nr 3, s. 99-120.

¹⁰ Adrian POLOCZEK, „Konserwacja polichromii w kościele pw. św. Michała Archaniola w Żernicy k. Gliwic”, *Wiadomości konserwatorskie województwa śląskiego*, 2009, nr 1, s. 45-50; Adrian i Agata POLOCZKOWIE, „Kościół pw. św. Michała Archaniola w Żernicy – wybrane problemy”, *Rocznik. Muzeum Górnos Śląski Park Etnograficzny w Chorzowie*, 2016, nr 4, s. 225-237.

¹¹ Jerzy GORZELIK, „O barokowym wystroju i wyposażeniu starego kościoła pw. św. Jerzego w Ostropie”, [w:] *Osiem wieków Ostropy: przeszłość osady, historia parafii, czasy obecne*, red. Piotr GÓRECKI, Gliwice 2007, s. 53-65; Anna OSTROWSKA, „Smok, nierządnica i stara skrzynia. Odkrywanie historii kościoła pw. św. Jerzego w Gliwicach-Ostropie”, *Wiadomości konserwatorskie województwa śląskiego*, 2017, nr 9, s. 99-116.

¹² Barbara KLAJMON, „Prace remontowo-konserwatorskie w kościele pw. św. Marcina w Ćwiklicach”, *Wiadomości konserwatorskie województwa śląskiego*, 2017, nr 9, s. 55-78.

¹³ Do takich wniosków prowadzić może analiza porównawcza obrazów ołtarzy głównych i polichromii w Żernicy i Ostropie.

fresku, praktykowanej we Wrocławiu przez Giacoma Scianziego na początku dziewiątej dekady XVII w. W rozważaniach nie uwzględniono współpracy freskantów ze sztukatorami, co stanowiło szczególnie istotny aspekt w przypadku zastosowania Berninowskiej formuły „trójwymiarowego malarstwa”, zademonstrowanej na Śląsku po raz pierwszy właśnie przez Scianziego, a następnie wykorzystywanej przez Karla Dankwarta oraz Ignaza Depée, o czym, w przypadku Dankwarta, autor wspomina zresztą w biografii¹⁴. Także na tym polu szukać można potwierdzenia tezy o optymalizacji procesu realizacji monumentalnych dekoracji, bowiem już w Dankwartowskich polichromiach w Otmuchowie płaszczyzny sklepień pokryte zostały malarską imitacją sztukaterii – tzw. *stucco finto*, co zapewne znacząco skróciło czas wykonania i obniżyło koszty.

W czwartym rozdziale skupiono się na zagadnieniu wzorców, których stosowanie mogło przyczynić się do osiągnięcia sukcesu. Po latach łączenia linearnej, drobiazgowej manieri z wykorzystaniem grafik powstałych w kręgu rudolfiniskim, w szóstej dekadzie XVII w., głównie w kręgach artystów katolickich, zaczęto sięgać po reprodukcje dzieł Rubensa i van Dycka, zachowując jednak wcześniejszą stylistykę. Zmiana zaznaczyła się dopiero w kolejnym dziesięcioleciu w twórczości Willmanna, który w wyniku studiów nad obrazami przechowywanymi w Pradze przyswoił sobie swobodny, ekspresyjny sposób malowania. Z czasem artysta wypracował także szereg oryginalnych schematów ikonograficznych, które zdobywały sporą popularność w środowiskach katolickich.

Na ostatnią ćwierć XVII w. autor wyznacza „włoski przełom” w malarstwie na Śląsku, wiążąc jego początki z artystycznymi preferencjami biskupa wrocławskiego Fryderyka von Hessen-Darmstadt. Konsekwencją stylistycznej reorientacji miałyby być włoskie inspiracje widoczne od lat osiemdziesiątych w twórczości Willmanna, a także opanowanie przezeń techniki fresku. Zapytaniem na „rzymskie” malowidła Andrzej Kozieł wiąże również sukces Dankwarta.

Pierwsze dekady XVIII w. charakteryzuje autor jako czas współistnienia powielanej z różnym skutkiem Willmannowskiej stylistyki oraz spopularyzowanej przez Knechtla dekoracyjnej manieri, opierającej się na starannym wykończeniu i wy-

rafinowanej kolorystyce. Wskazuje również na klasycyzujące tendencje nasilające się w drugiej ćwierci stulecia, obecne między innymi w twórczości przybyłego z Bawarii Felixa Antona Schefflera. W książce niewiele uwagi poświęcono formułom malarstwa iluzjonistycznego – Pozzowskiej *quadraturze*, jej Asamowskim modyfikacjom i bolońskiej alternatywie, która zyskała dominującą pozycję na terenie Austrii¹⁵. Interesująca jest natomiast diagnoza sytuacji na rynku kolekcjonerskim – kluczem do sukcesu było tu upodobnienie dzieł do obrazów popularnych europejskich twórców wcześniejszych generacji.

„Gładka maniera” Knechtla znalazła kontynuatorów także po wybuchu wojen śląskich. Dojrzała rokokowa i późnobarokowa stylistyka, jak podkreśla autor, przeniknęła na Śląsk dopiero w siódmej i ósmej dekadzie XVIII w. głównie za sprawą artystów związanych ze środowiskiem wiedeńskiej akademii, którego oddziaływanie zaznacza się silniej na Śląsku Górnym. Warto nieco zróżnicować ten obraz. Artyści tworzący pod wpływem Wiednia posługiwali się bądź ekspresyjną manierą, reprezentowaną przez Franza Antona Maulbertscha, jak Joseph Lux czy Franz Anton Sebastini, bądź bardziej umiarkowaną, stosowaną przez Michelangelo Unterbergera, jak Ślązak Felix Ivo Leicher, prowadzący swój warsztat w austriackiej metropolii¹⁶. Na Dolnym Śląsku większą popularność zyskały tendencje nawiązujące do lokalnych tradycji artystycznych, czego świadectwo stanowiła twórczość Bernarda Krause. Jedną z przyczyn miałyby być preferencje katolickich fundatorów, tęskniących za habsburskim „złotym wiekiem”.

Ostatni rozdział traktuje o majątkowym statusie malarzy oraz o ich pośmiertnej komemoracji. Autor analizuje honoraria uzyskiwane za prace malarskie realizowane przy użyciu różnych technik oraz siłę nabywczą uzyskiwanych przychodów odnosząc je do cen nieruchomości, a także rejestry podatkowe. W zakończeniu konkluduje: „Warto było [...] być malarzem na Śląsku w dobie baroku”. Czy jednak warto było nim być na Śląsku bardziej niż w innych krajach Europy Środkowej? Odpowiedź na to pytanie wymaga dalszych badań, w tym analizy okoliczności migracji artystów, którym w recenzowanej książce poświęcono jedynie wzmianki.

W drugiej części monografii umieszczono biografie blisko dwustu malarzy. Zgodnie z deklaracją autora są to „najważniejsi ówcześni malarze, którzy byli czynni na Śląsku lub pracowali dla tamtejszych zlece-

¹⁴ O technice tej u Dankwarta: Mariusz KARPOWICZ, „Karol Dankwart, malarz znany i niezany”, [w:] *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*, red. Andrzej KOZIEŁ, Beata LEJMAN, Wrocław 2002, s. 172-174.

¹⁵ MATSCHE, op. cit., s. 70-93.

¹⁶ Marie SCHENKOVÁ, Jaromír OLŠOVSKÝ, *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska*, Opaava 2001, s. 55.

niodawców”. Nie wyjaśniono, jakie kryteria uznano za decydujące o ich znaczeniu. Dopuszczono się również pewnej niekonsekwencji, uwzględniając postać Oswalda Onghersa, reprezentowanego na Śląsku przez jedno dzieło – obraz *Zdjęcie z krzyża* z 1668 r. zakupiony przez krzyżaków do ołtarza kościoła parafialnego w Bruntálu w roku 1764. *Per analogiam* można by ująć prace malarzy spoza Śląska, które wtórnie trafiły do śląskich kolekcji – byłoby to podobnie sprzeczne z przyjętym założeniem. To ostatnie budzi zastrzeżenia w świetle sformułowanych celów opracowania. Zrozumiałe jest pominięcie „papierowych bohaterów”, uchwytnych wyłącznie w źródłach pisanych. Wątpliwości rodzą się w przypadku autorów obrazów niezachowanych lub zaginionych, których twórczość jest jednak dobrze znana na podstawie *œuvre* zlokalizowanego poza Śląskiem. Ich dzieła nie tylko stanowiły element panoramy malarstwa doby baroku na Śląsku, potencjalnie oddziałujący na lokalne środowiska artystyczne, ale także dobro na miejscowym rynku, wpisujące się w zagadnienie relacji między artystami a fundatorami, szeroko omawiane w pierwszej części książki. Wśród twórców, którzy padli ofiarą „brzytwy Koziela”, znajdują się działający w Wiedniu Tobias Pock, autor obrazu z 1659 r. w kościele w Bruntálu, zastąpionego wspomnianym dziełem Onghersa¹⁷, oraz Martin Johann Schmidt, zwany Kremser-Schmidtem, którego płótno zdobiło niegdyś retabulum ołtarza głównego w kościele św. Marii Magdaleny w Cieszynie¹⁸. Nastawę na zamówienie księcia sasko-cieszyńskiego Alberta, wybitnego kolekcjonera i znawcy sztuki, wykonał w roku 1794 Andreas Schweigel, który w superlatywach wypowiadał się o dziele dolnoaustriackiego artysty¹⁹. Schmidt wypracował indywidualną manierę, stanowiącą alternatywę dla twórców związanych z wiedeńską akademią, opartą na dramatycznych kontrastach światłocieniowych i efektach fakturowych, u schyłku osiemnastego stulecia wciąż opierającą się wpływowi klasycyzmu.

Sformułowany we wstępie cel całościowej prezentacji malarstwa na Śląsku doby baroku wymaga-

łaby uwzględnienia również, wzorem katalogów autorstwa Marii Schenkovej i Jaromira Olšovského²⁰, dzieł o nieustalonym autorstwie. Pominięcie ich wyklucza z panoramy zjawisk nie tylko polichromie w drewnianych kościołach²¹, ale również grupę obrazów ołtarzowych powstałych w drugiej połowie XVII w. w księstwach opolskim i raciborskim, zdradzających związki ze współczesnym im malarstwem Małopolski²².

Szereg informacji zawartych w katalogowej części książki wymaga aktualizacji lub korekty. Iluzjonistyczny ołtarz, namalowany przez Ignaza Chambrę w kościele św. Barbary w Strumieniu, oznaczony jako dzieło niezachowane, został w ostatnim czasie odsłonięty przez konserwatorów²³. Wiązane z Johannem Kubenem freski kaplicy św. Wacława przy kościele św. Marcina w Starych Tarnowicach, wbrew adnotacji autora hasła, zachowały się, choć w stanie odbiegającym od pierwotnego wskutek przemalowania. Obrazy w kościele św. Wawrzyńca w Ligockiej Kuźni, zidentyfikowane jako przedstawienia św. Jana od Krzyża i św. Augustyna, nie są dziełami Ignaza Depée, lecz, na co wskazuje analiza stylistyczna, Josepha Matthiasa Lasslera. Ponadto pierwszy ukazuje Uzdrowienie św. Peregryna. O scenę Ukrzyżowania, znajdującą się w tej samej świątyni, poszerzyć należy katalog prac Josepha Luxa. Z kolei do rozległego *œuvre* Ignaza Raaba dodać wypada mocno przemalowany dziś obraz św. Wawrzyńca w ołtarzu bocznym pocysterskiego kościoła w Rudach Wielkich, a także pochodzące z prywatnej kolekcji płótno eksponowane w Muzeum Śląskim w Katowicach jako Ostatnia Wieczera.

Uzupełnieniem obu części książki jest aneks zawierający teksty wybranych archiwalnych tekstów źródłowych, w tym statutów cechowych i umów zawieranych z malarzami na realizację dzieł. Opracowanie zawiera również obszerną bibliografię, a obraz całości dopełnia bogata szata ilustracyjna, obejmująca reprodukcje blisko dziewięćset przykładów barokowego malarstwa na Śląsku i dotyczących go dokumentów.

¹⁷ SCHENKOVÁ, „Nové poznatky k výstavbě hlavního oltáře farního kostela Nanebevzetí P. Marie v Bruntále v letech 1658-1659”, *Časopis Slezského zemského muzea*, 2000, B 49, s. 87-89.

¹⁸ Cecilie HÁLOVÁ-JAHODOVÁ, „Sochařská rodina Schweiglů v Brně”, *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity*, 1968, F 12, s. 66.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Marie SCHENKOVÁ, Jaromír OLŠOVSKÝ, *Barokní malířství a sochařství ve východní části českého Slezska*, Opava 2004.

²¹ W 1723 malarz Johannes Mentil z Bielska sygnował

i datował polichromie w kościele św. Barbary w pobliskich, lecz położonych już w Małopolsce Mikuszowicach Krakowskich. W Sierakowicach z autorem polichromii wiązany jest podpis pod tekstem fundacyjnym „Joannes Ignatiuk”. Artysta, w świetle inskrypcji, pochodził z Oleśna.

²² Należą do nich m.in. wspomniane już obrazy w ołtarzach głównych w Ostropie i Żernicy.

²³ Barbara ALEKSIEJEW-WANTUCH, Irena KONTNY, „Odkrycie późnobarokowego, iluzjonistycznego malowidła w strumieńskiej farze”, *Wiadomości konserwatorskie województwa śląskiego*, 2017, nr 9, s. 7-13.

Mimo podniesionych zastrzeżeń i uwag, recenzowana książka jest dziełem erudycyjnym i imponującym swym rozmachem. To kamień milowy w ba-

daniach nad barokową kulturą Śląska i punkt odniesienia dla dalszych badań nad malarstwem całej Europy Środkowej.